

**IMAGEM E MEMÓRIA KARIRI-XOCÓ:
o arquivo fotográfico Kariri-Xocó a partir da realização
do filme etnográfico «Samynhé»**

João Alfredo Moraes Pontes

**Dissertação de Mestrado em Antropologia
com Especialização em Culturas Visuais**

Novembro, 2018

JOÃO ALFREDO MORAES PONTES

**IMAGEM E MEMÓRIA KARIRI-XOCÓ:
o arquivo fotográfico Kariri-Xocó a partir da
realização do filme etnográfico «Samynhé»**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia com Especialização em Culturas Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Catarina Alves Costa.
Co-Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sílvia A. C. Martins.

LISBOA

2018

JOÃO ALFREDO MORAES PONTES

**IMAGEM E MEMÓRIA KARIRI-XOCÓ:
o arquivo fotográfico Kariri-Xocó a partir da
realização do filme etnográfico «Samynhé»**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia com Especialização em Culturas Visuais.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Catarina Alves Costa (orientadora)

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Professora Doutora Sílvia Aguiar Carneiro Martins (co-orientadora)

Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas

-

-

Dedico a *Nhenety Kariri-Xocó*,
ou seu Zé Nunes,
guardião da memória Kariri-Xocó.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao grupo Kariri-Xocó, pela abertura e por me possibilitarem a realização esta pesquisa e do filme. Especialmente a Nhenety Kariri-Xocó e a Wesley Kariri-Xocó.

A Catarina Alves Costa, pela disponibilidade em me orientar nesta pesquisa.

A antropóloga Maiara e a sua família, por me acolherem durante todo o período em que estive a fazer o trabalho de campo no território indígena Kariri-Xocó.

A Cláudia e à Dária, por tornarem as minhas rotinas mais leves e engraçadas.

A Catarina Diaz, pela amizade e por estar sempre presente.

A Teresa, pelos cuidados e todas as refeições em casa durante o período em que estive a escrever a dissertação e por continuar minha amiga, apesar de todas as vezes que recusei ir tomar uma cerveja.

Ao Mário, pelo companheirismo e por deixar a minha vida mais leve e descontraída neste país esferdo-cristão.

A Sofia e à Ariel, por insistir e resistir comigo a todos as dificuldades de uma pesquisa sem orçamento e sem apoios financeiros.

A Carol, por partilhar comigo as dores do parto deste trabalho e por acreditar no potencial de um sagitariano arretado – de acordo com ela – até quando eu desacreditava.

As dicas preciosas do quadro de professoras e professores da Pós-Graduação em Discursos da Fotografia Contemporânea da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, especialmente aos fotógrafos Paulo Catrica, José Luís Neto, Daniel Blaufuks e Valter Ventura.

As minhas amigas todas, ao Magno e ao Matheus em Maceió, a Joyce no Recife, a Miri no Rio, a Tamara em Paris, a Gualdina no Porto, a Fernanda, a Olívia, a Livia, o João, o outro João, a Eugênia, a Maria João, a Vânia, ao Tiago, todas em Lisboa. Todo mundo.

A Sílvia Martins, por me acompanhar desde o meu início na Antropologia e mostrar-me a Antropologia Visual como uma possibilidade, pela disponibilidade em me co-orientar nesta pesquisa e pelos cuidados para além do ambiente acadêmico.

Por fim, a minha mãe, Valdelice, e a minha irmã, Bárbara, pelo amor e cuidados excepcionais – mesmo estando longe fisicamente.

*“Eles combinaram de nos matar,
mas nós combinamos de não morrer.”*

Conceição Evaristo, 2014

RESUMO

A partir da realização do filme etnográfico Samynhé (2018) sobre arquivo fotográfico do grupo indígena Kariri-Xocó (Brasil), esta dissertação fará uma discussão acerca do processo imagético deste grupo a partir do dispositivo fotográfico. O arquivo faz parte do acervo do *Ponto de Cultura Kariri-Xocó Horizonte Circular*, que busca preservar a memória coletiva dos Kariri-Xocó. Para isso, através do viés da antropologia audiovisual e de processos colaborativos, será feita uma investigação sobre estas imagens e os contextos sócio-culturais nos quais elas foram produzidas.

Palavras-chave: antropologia visual; imagem; fotografia; filme etnográfico; arquivo; *Kariri-Xocó*.

ABSTRACT

Through the making of the ethnographical film *Samynhé* (2018) which was executed using photographic archive from the indigenous group Kariri-Xocó (Brasil), this dissertation proposes a discussion on the process of imagery from using photographic devices. The archive is part of the collection from *Ponto de Cultura Kariri-Xocó Horizonte Circular* which aims to preserve the collective memories of the Kariri-Xocó group. In order to reach the objective of this essay an investigation of these images and the sociocultural context in which they were produced applying the bias of audio-visual anthropology and of collaborative processes.

Key-words: visual anthropology; image; photography; ethnographical film; archive; Kariri-Xocó

SUMÁRIO

1. Introdução;
2. Desenvolvimento:
 - 2.1. Notas acerca do processo de realização do filme etnográfico «*Samynhé*»;
 - 2.2. Cinema etnográfico, representação e distribuição de poder;
 - 2.3. O arquivo como museu: memória e resistência a partir do arquivo fotográfico Kariri-Xocó.
3. Conclusão;
4. Referências Bibliográficas;
5. Anexos.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AVAL – Antropologia Visual em Alagoas

CLIND – Curso de Licenciatura Indígena de Alagoas

ICS – Instituto de Ciências Sociais

FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

NAVA – Núcleo de Antropologia Visual e da Arte

PROEST – Pró-Reitoria de Extensão

PROLIND – Programa de Apoio à Formação Superior e Licenciaturas Indígenas

UFAL – Universidade Federal de Alagoas

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UNEAL – Universidade Estadual de Alagoas

UNL – Universidade Nova de Lisboa

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	14
----------------	----

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1	19
Fotografia 2	19
Fotografia 3	20
Fotografia 4	22
Fotografia 5	25
Fotografia 6	26
Fotografia 7	26
Fotografia 8	33
Fotografia 9	33
Fotografia 10	34
Fotografia 11	34
Fotografia 12	35
Fotografia 13	35
Fotografia 14	36
Fotografia 15	36
Fotografia 16	37
Fotografia 17	37
Fotografia 18	38
Fotografia 19	38
Fotografia 20	39
Fotografia 21	39
Fotografia 22	40
Fotografia 23	40
Fotografia 24	41
Fotografia 25	48

INTRODUÇÃO

A vontade em pesquisar o tema ao qual estou me propondo a trabalhar nesta dissertação tem relação direta com a minha inserção na Antropologia. Comecei a refletir sobre a imagem ainda numa fase em que estava a conhecer de maneira mais profunda a Antropologia enquanto disciplina. Assim, ainda num período talvez até prematuro, comecei a dedicar-me não só à reflexão acerca das imagens, como também passei a produzi-las – imagens paradas e em movimento.

Desta forma, através de uma bolsa de pesquisa, fui inserido em um projeto do Laboratório de Antropologia Visual de Alagoas (AVAL)¹ intitulado: *Atlas de Terras Indígenas em Alagoas*². A partir daí, comecei a me familiarizar com o campo da etnologia indígena em Alagoas e a conhecer os grupos étnico indígenas locais.

Foi um período no qual comecei sobretudo a me posicionar enquanto pesquisador em Antropologia e a também reconhecer a possibilidade do suporte fotográfico e fílmico dentro da pesquisa etnográfica.

Entre Dezembro de 2012 e Dezembro de 2013 conheci onze (11) grupos indígenas habitantes do Estado de Alagoas (Brasil), nomeadamente o grupo Kariri-Xocó, localizado no Baixo São Francisco no município de Porto Real do Colégio.

Dediquei-me especialmente a registrar fotograficamente quase tudo o que observava. Estes registros fizeram parte da exposição *O índio que você não vê* (2014)³, projeto fotoetnográfico contemplado pelo edital *Exposições Temporárias*

¹ O Laboratório de Antropologia Visual em Alagoas (AVAL | www.avalpesquisa.blogspot.com.br) é um grupo de pesquisa que faz parte do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

² O *Atlas de Terras Indígenas em Alagoas* busca debater sobre questões relevantes à problemática indígena contemporânea e a necessidade de alunos/as e professores/as se prepararem teórica, técnica e metodologicamente para a coleta de dados em áreas indígenas de Alagoas. Além disso, treinar, por meio de oficinas e minicursos, alunos/as e professores/as indígenas inscritos no Curso de Licenciatura Indígena de Alagoas (CLIND) da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL) para atualização de dados básicos (demográficos e aspectos situacionais jurídico das terras indígenas) de cada etnia (em Alagoas) e suas comunidades para a publicação do *Atlas de Terras Indígenas em Alagoas*. Este Projeto de Pesquisa e Extensão foi iniciado em Dezembro de 2012 e financiado pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Alagoas (PROEST-UFAL) e orientado pelo antropólogo Siloé Soares Amorim (professor e pesquisador do Laboratório de Antropologia Visual em Alagoas do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas).

³ O projeto fotoetnográfico (BONI, 2007; MORESCHI, 2007) *O índio que você não vê* buscou desmistificar a ideia engessada e folclórica do indígena em Alagoas relacionado a uma visão genérica do índio relacionado aqueles do início do contato com europeus. Tais povos foram marcados por um processo histórico através do qual foram miscigenados a partir de políticas de extermínio durante séculos pela soberania da dominação colonial (OLIVEIRA, 1998). Consequentemente, resultou-se numa grande mistura de elementos socioculturais, ocasionando, assim, a presença de “culturas híbridas” (CANCLINI, 1995), que, dentro da própria definição hoje no

2014⁴ e inaugurado no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore em Junho do mesmo ano, com curadoria assinada pela antropóloga Cláudia Mura e pelo antropólogo Siloé Amorim. A exposição teve itinerância entre Brasil (2014), Argentina (2014), Paraguay (2014) e Portugal (2015).

Esta exposição foi objeto de estudo do meu trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Ciências Sociais pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas. O título da monografia foi *O índio que você não vê: análise da construção visual da imagem dos indígenas em Alagoas através da Fotografia* (2016) e, resumidamente, o trabalho fez uma discussão acerca da produção fotográfica sobre os grupos indígenas alagoanos a partir de *O índio que você não vê* (2014) e também refletiu acerca de como tais grupos são representados, simbolicamente, através de imagens fotográficas.

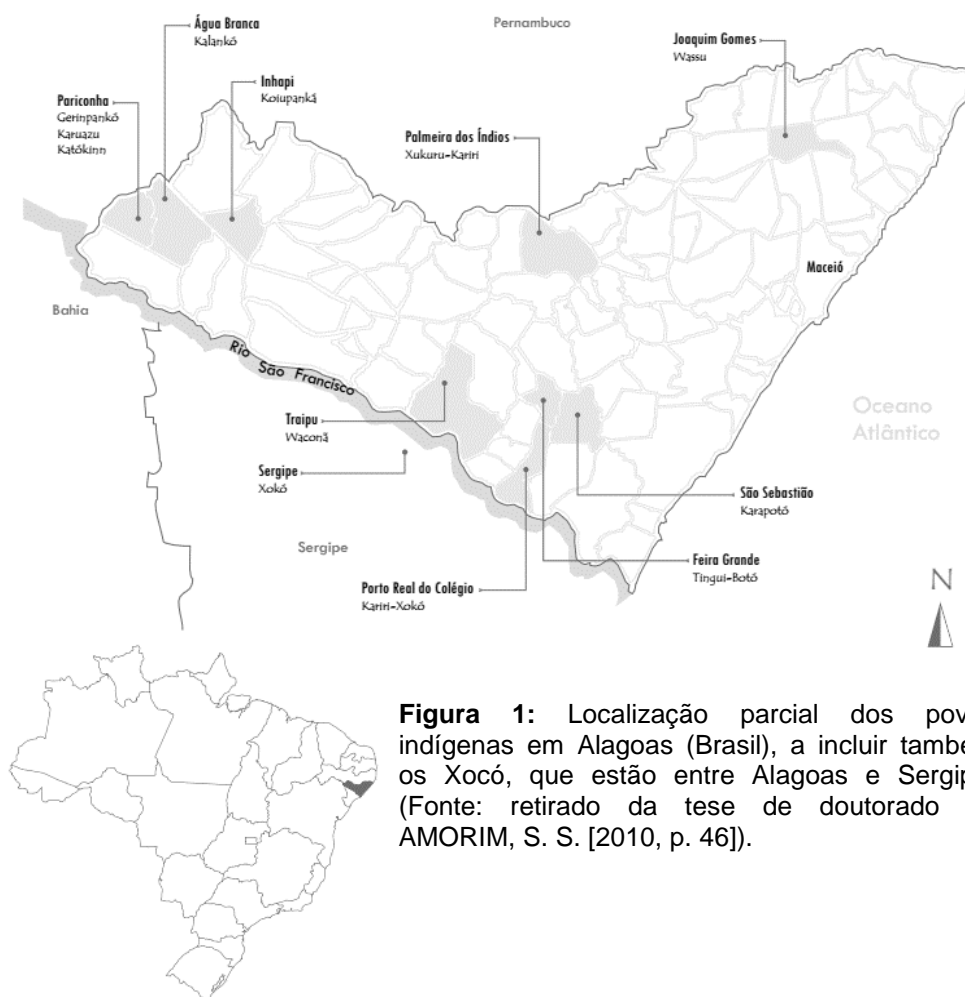


Figura 1: Localização parcial dos povos indígenas em Alagoas (Brasil), a incluir também os Xocó, que estão entre Alagoas e Sergipe. (Fonte: retirado da tese de doutorado de AMORIM, S. S. [2010, p. 46]).

Brasil vários povos mantêm uma identidade étnica que os remete a povos que têm ascendência com povos pré-colombianos e se identificam e são identificados enquanto índios, mantendo assim sinais diacríticos em contextos que nem língua, nem características fenotípicas, nem diferença cultural são necessárias para manutenção de fronteiras étnicas (BARTH, 2000).

⁴ Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/noticias/2013/10/museu-theo-brandao-lanca-edital-para-exposicoes-temporarias/edital-do-mtb-30-10-2013-final.pdf>>. Acesso em 27/09/2018, às 15h59.

O grupo indígena Kariri-Xocó (Alagoas, Brasil) historicamente passou por inúmeros processos para constituir o que hoje representa. De acordo com as plataformas online *Kariri-Xocó*⁵ e *Gerenciamento Executivo: Implementação dos Planos Básicos Ambientais Indígenas nas comunidades Wassu-Cocal, Karapotó Terra Nova, Karapotó Plak-ô e Kariri-Xocó*⁶, tal grupo formou-se a partir de um aldeamento missionário imposto por jesuítas entre o século XVII e XVIII. De acordo com a antropóloga Vera Lúcia Calheiros Mata (1989), o grupo é o resultado da união entre os Kariri e os Xocó.

Estive a primeira vez no território Kariri-Xocó em Dezembro de 2013. Durante esta visita, através de Wesley Kariri-Xocó, conheci o Ponto de Cultura⁷ Kariri-Xocó *Horizonte Circular*, um espaço que busca garantir e ampliar o acesso dos Kariri-Xocó a sua própria cultura através de oficinas, seminários, debates e registros em áudio e vídeo, preservando desta forma a memória coletiva do grupo. De acordo com a plataforma pública Laboratório de Cultura Digital⁸, este Ponto de Cultura visa apresentar, divulgar e consolidar socialmente conhecimentos acerca dos povos indígenas, especialmente dos Kariri-Xocó.

Um dos projetos dos quais o grupo Kariri-Xocó faz parte e é essencial na forma como se comunicam de forma geral é o projeto *Índios Online*⁹. Este portal é alimentado por indivíduos dos grupos Kariri-Xocó/Alagoas, Xucuru-Kariri/Alagoas, Pankararú/Pernambuco, Tumbalalá/Bahia, Kiriri/Bahia, Tupinambá/Bahia e Pataxó-

⁵ Disponível em <www.karirixoco.com.br>. Acesso em 05/06/2018, às 16h14.

⁶ Disponível em <<http://www.br101indigena.com.br/kariri-xoco/>>. Acesso em 05/06/2018, às 16h34.

⁷ Ponto de Cultura é a entidade cultural ou coletivo cultural certificado pelo Ministério da Cultura (Brasil). É fundamental que o Estado promova uma agenda de diálogos e de participação. Neste sentido os Pontos de Cultura são uma base social capilarizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis. Trata-se de uma política cultural que, ao ganhar escala e articulação com programas sociais do governo e de outros ministérios, pode partir da Cultura para fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade. Esta base social também se amplia para outros segmentos sociais, alcançando os setores médios, em especial a juventude urbana, periférica, universitária, jovens artistas, novos arranjos econômicos e produtivos, toda uma nova economia que vem sendo inventada e experimentada daqueles que encontram no fazer cultural uma alternativa de trabalho, vida e inserção social. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>. Acesso em 03/01/2018, às 17h39.

⁸ O Laboratório de Cultura Digital é um espaço para a experimentação, formação e desenvolvimento de políticas de participação e democracia digital por meio de metodologias e softwares livres. Disponível em <<http://labculturadigital.redelivre.org.br>>. Acesso em 03/01/2018, às 17h55.

⁹ O projeto *Índios Online* (<https://www.indiosonline.net>) teve origem em 2004 com o patrocínio do Bomprefeço do Nordeste S/A e do Programa Fazcultura. De acordo com a ONG Thydêwá, idealizadora do projeto, em 2005 *Índios Online* é reconhecido como um Ponto de Cultura Viva e passa a trabalhar em parceria com o Ministério da Cultura do Brasil e ser apoiado pelo Ministério das Comunicações e Ministério de Trabalho. Disponível em <<https://www.thydewa.org/indios-online/>>. Acesso em 03/10/2018, às 12h40.

Hãhãhãe/Bahia e possibilita a comunicação intercultural entre os grupos e o resto do mundo. Nhenety Kariri-Xocó, Sr. Zé Nunes, é o representante do grupo Kariri-Xocó nesta plataforma. De acordo com o portal, “*Índios Online* é um canal de diálogo, encontro e troca. Um portal de diálogo intercultural, que valoriza a diversidade, facilitando a informação e a comunicação para vários povos indígenas e para a sociedade em forma geral”.

Ainda na visita ao território Kariri-Xocó, também tive acesso a uma significativa parte do arquivo fotográfico do grupo, que estava incluído no arquivo do Ponto de Cultura. Havia fotografias expostas e distribuídas por todo o espaço. Aquele lugar especialmente despertou-me imensa curiosidade, entretanto o meu objetivo na altura não era trabalhar aquelas imagens fotográficas, e sim coletar dados de pesquisa para a atualização do *Atlas*. Por isso, detive-me de maneira muito superficial naquele arquivo.

Mais tarde, a pensar sobre os trabalhos já concluídos – académico e artístico, comecei a problematizar várias questões pessoais – e não apenas – acerca da representação de alguém ou alguma coisa. Estes questionamentos fizeram-me repensar inclusive o meu papel enquanto antropólogo e detentor (?) dos meios práticos de representação, pelo menos neste contexto específico que foi o da pesquisa e o da exposição. Estes questionamentos e motivações me levaram a realizar o meu primeiro filme, *Bravo* (2017, 13min.)¹⁰, pensado e produzido a partir de uma antropologia partilhada (ROUCH, 1993) e de processos colaborativos (DEGARROD, 2013).

Realizar e escrever sobre o processo fílmico de *Bravo* (2017, 13min.) abriu-me variados caminhos e questões em torno do tema da representação:

Como representar a vida de alguém a partir de imagens e como este alguém quer ser visualmente representado? Através do dispositivo fílmico e da etnografia visual, qual linguagem utilizar neste processo de representação sem desempoderar ou exotizar quem está a ser representado? (PONTES, 2017, p. 148).

¹⁰ *Bravo* (2017, 13min.) é um recorte sobre a vida de Fernanda Bravo, mulher transexual, brasileira, imigrante no continente europeu, trabalhadora sexual e artista/performer do grupo brasileiro TRANSHOW, que faz parte da Associação Cultural de Travestis e Transexuais de Alagoas (ACTRANS). O filme (disponível no Vimeo) foi apresentado como trabalho final à disciplina de Atelier de Imagem, do mestrado em Antropologia com especialização em Culturas Visuais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL), orientado pela antropóloga visual Inês Mestre, colaboradora do Núcleo de Antropologia Visual e da Arte do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (NAVA/CRIA).

Muitas destas questões inerentes a este contexto me levaram a pensar e a repensar acerca de trabalhar o arquivo fotográfico do grupo Kariri-Xocó e, principalmente, como fazer este trabalho, de qual forma executá-lo.

O antropólogo Jay Ruby (2008) acentua o fato do cinema documental colaborativo – ou seja, quando há um diálogo mais aberto entre quem filma e quem é filmado/a – ter sido ignorado até meados de 1960. Anteriormente pensar o documentário enquanto uma categoria cinematográfica era, de forma geral, considerar a visão da pessoa que filma como uma verdade absoluta e incontestável – uma suposta versão “oficial” da realidade da pessoa que é representada em uma realização fílmica.

Conhecer o arquivo fotográfico Kariri-Xocó apareceu-me como uma possibilidade de democratizar ou amenizar, de certa forma, toda essa problemática acerca das formas de representação. Assim já não seria eu a discutir sobre imagens produzidas por mim sobre aquelas pessoas – tal qual aconteceu inevitavelmente com o material fotoetnográfico de *O índio que você não vê* (2016) – e sim discutir imagens que chegaram até a mim através destas mesmas pessoas.

NOTAS ACERCA DO PROCESSO DE REALIZAÇÃO DO FILME ETNOGRÁFICO «SAMYNHÉ»

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em uma clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico. (DUBOIS, 1993, p. 15).

O filme que realizei inicia-se com a materialização de um ato fotográfico. Eu a ser fotografado por Sr. Zé Nunes. Como plano de fundo desta imagem de abertura do filme, por trás de minha imagem estava todo o território Kariri-Xocó e o Rio São Francisco. Fui capturado inusitadamente durante a minha convivência com Sr. Zé Nunes através do que Dubois (1993) se refere como o “instante fotográfico”.

Uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente uma *imagem-ato*, \ compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato da sua *recepção* e de sua *contemplanção*. A fotografia, em suma, como inseparável de toda sua enunciação, como experiência da imagem, como objeto totalmente *pragmático*. (DUBOIS, 1993, p. 15).

Estimulado pela problemática acerca da representação a partir da fotografia e da autoridade de quem fotografa, esta primeira cena foi posta intencionalmente no filme para sugerir uma suposta e possível inversão de papeis. Eu, pesquisador e detentor do recurso fotográfico, estava a ser fotografado por Sr. Nunes, indivíduo pesquisado. Estas duas questões – representação e autoridade – foram temas que me acompanharam não apenas enquanto estive a fazer o trabalho em campo, mas principalmente após a minha saída do território Kariri-Xocó durante o processo de pós-produção e também no momento da escrita. Questionar isso, para mim, é questionar os papeis que me definem como antropólogo, como fotógrafo e/ou como cineasta.

Inicialmente, quando tinha vagas ideias sobre a realização da pesquisa, tentei entrar em contato das mais diversas formas com alguém do grupo, principalmente com o Wesley Kariri-Xocó, que foi quem me apresentou o arquivo em 2013. Como ainda estava em Portugal, a minha única possibilidade de contato era virtual. Consegui entrar em contato a partir do Whatsapp com o Wesley e com o

Zé Rodrigues, através da ajuda do historiador José Adelson Lopes Peixoto, coordenador do curso de História do Programa de Apoio à Formação Superior e Licenciaturas Indígenas (PROLIND). Conversei com ambos acerca do meu interesse inicial que era retornar ao acervo fotográfico que eles tinham no Ponto de Cultura *Horizonte Circular*. Reencontrei-lhes em Fevereiro de 2018, quando enfim retornei ao território Kariri-Xocó (Porto Real do Colégio, Alagoas, Brasil).



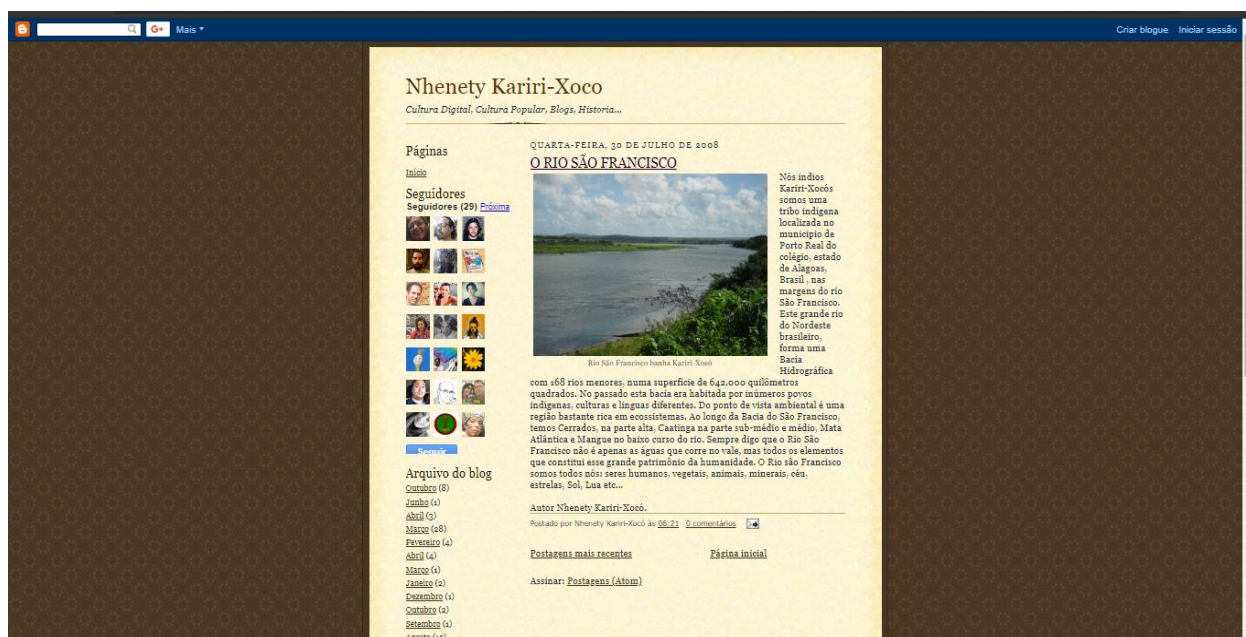
Fotografia 1 e 2: Fachada do Ponto de Cultura *Horizonte Circular*, pertencente ao grupo indígena Kariri-Xocó (Fonte: fotografias feitas por mim tiradas do arquivo da pesquisa Atlas de Terras Indígenas em Alagoas / Atualização de Dados para Publicação. Dezembro, 2013).



O processo até chegar ao arquivo fotográfico do Ponto de Cultura foi bastante complexo. Wesley foi uma das primeiras pessoas que encontrei ao chegar ao território Kariri-Xocó. Já no primeiro dia Wesley apresentou-me ao Sr. Nunes, ou Nhenety Kariri-Xocó, uma figura bastante respeitada por todo o grupo por ser considerado um dos guardiões da memória Kariri-Xocó. Manifestei que tinha interesse em rever o arquivo que conheci em 2013 e várias vezes disseram-me que talvez aquilo nem sequer existisse por conta de vários fatores físicos, como humidade, por exemplo. Insisti e ressalttei a importância – para mim – em rever aquelas imagens.

Durante esse processo de negociação, fui conhecendo outros contextos e outras fotografias, aquelas que eles e elas tinham guardadas ou penduradas em alguma parede de suas casas. Um dos materiais que encontrei foi um álbum de

fotografias – organizado e impresso por Nhenety Kariri-Xocó – produzidas em meados da década de 1930 pelo etnólogo pernambucano Carlos Estevão de Oliveira¹¹ em uma de suas passagens por Alagoas. Esse álbum fotográfico faz parte da Coleção Etnográfica Carlos Estevão do Museu Virtual em parceria com o Museu do Estado de Pernambuco¹². O acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão conta com cerca de 1.200 fotografias que foram colecionadas entre os anos de 1909 até 1947 (ATHIAS, 2003).



Fotografia 3: Screenshot do layout da primeira postagem no blog de Nhenety Kariri-Xocó acerca do Rio São Francisco. Fonte: disponível em <<http://kxnhenety.blogspot.com>>.

Já em campo, também acabei por conhecer um dos blogs – repleto de imagens fotográficas – criados e alimentados por Sr. Nunes: «*Nhenety Kariri-Xoco: Cultura Digital, Cultura Popular, Blogs, Historia...*»¹³. A página foi lançada no dia 30 de Julho de 2008, sendo esta a primeira publicação, intitulada «O Rio São Francisco»:

Nós índios Kariri-Xocós somos uma tribo indígena localizada no município de Porto Real do colégio, estado de Alagoas, Brasil , nas margens do rio São

¹¹ Carlos Estevão de Oliveira foi um advogado, poeta e etnólogo do Estado de Pernambuco, Brasil (ATHIAS, 2002).

¹² Disponível em <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual.php>>. Acesso em 06/10/2018, às 02h38.

¹³ Disponível em <<http://kxnhenety.blogspot.com>>. Acesso em 12/10/2018, às 19h11.

Francisco. Este grande rio do Nordeste brasileiro, forma uma Bacia Hidrográfica com 168 rios menores, numa superfície de 642.000 quilômetros quadrados. No passado esta bacia era habitada por inúmeros povos indígenas, culturas e linguas diferentes. Do ponto de vista ambiental é uma região bastante rica em ecossistemas. Ao longo da Bacia do São Francisco, temos Cerrados, na parte alta, Caatinga na parte sub-médio e médio, Mata Atlântica e Mangue no baixo curso do rio. Sempre digo que o Rio São Francisco não é apenas as águas que corre no vale, mas todos os elementos que constitui esse grande patrimônio da humanidade. O Rio São Francisco somos todos nós: seres humanos, vegetais, animais, minerais, céu, estrelas, Sol, Lua etc... (KARIRI-XOCÓ, 2008).

A presença do Rio São Francisco no território Kariri-Xocó possibilita uma relação de troca direta entre o rio e o grupo, como por exemplo a atividade pesqueira, prática bastante comum principalmente às pessoas de sexo masculino. Em conversas informais, sempre que passávamos por alguma razão próximo do rio, Sr. Nunes comentava o quão o rio e a passagem acerca deste tem se alterando com o passar dos anos. Ressalta também a mudança a nível de ecossistema; a variedade de peixes já não é a mesma, de acordo com Sr. Zé Nunes. Na tese de Martins (2003), toda a questão acerca do contexto social, cultural e político Kariri-Xocó é levantada.

O blog em Julho deste ano fez dez (10) anos de existência, com diversos tipos de conteúdos e imagens fotográficas a retratar o cotidiano do grupo, a arquitetura, mudanças nas paisagens, agricultura, eventos de forma geral. Sr. Zé Nunes buscou documentar através de fotografias tudo o que foi possível.

Quando enfim retornei ao Ponto de Cultura, deparei-me com algo completamente diferente do meu imaginário. Cinco anos depois, o Ponto de Cultura encontrava-se completamente diferente em termos de estrutura e conservação de espaço. Por razões principalmente políticas, vários Pontos de Cultura em todo o Brasil passaram a não mais receber financiamento do Estado, o que acarretou automaticamente na suspensão de várias atividades e eventos que aconteciam nesses locais. Com o Ponto de Cultura *Horizonte Circular* desativado, deparei-me com uma situação bastante triste, como está registrado em algumas cenas iniciais do filme *Samynhé* (2018, 14min.). Para chegar ao acervo fotográfico, que naquela altura já estava guardado em armários, foi preciso inclusive derrubar umas das portas do Ponto de Cultura, sob autorização de Wesley Kariri-Xocó, pois uma das chaves ninguém no grupo conseguiu localizar.

As imagens que ainda existiam – e que resistiram ao tempo – estavam marcadas de diversas formas, como: umidade, fungos, marcas do tempo, algumas estavam rasgadas, outras já nem sequer existiam, pois haviam sido extraviadas de alguma forma. Naquele momento, vi-me completamente confuso e desesperado a pensar em um segundo plano – as fotos em sua maioria eram inutilizáveis. Ainda assim, apesar de fisicamente aquelas imagens estarem quase todas inapresentáveis, havia ali uma carga histórica muito importante e, apesar de tudo, um reflexo de muitos aspectos acerca do grupo.



Fotografia 4: Fachada do Ponto de Cultura *Horizonte Circular*, pertencente ao grupo indígena Kariri-Xocó (Fonte: frame [3'40''] retirado do filme *Samynhé* [PONTES, 2018]).

Desta forma, passei a refletir em como operacionalizar a ideia de trabalhar com os materiais disponíveis, de maneira que o projeto acontecesse de forma colaborativa com as pessoas que estavam a ser representadas nas imagens fotográficas contidas no arquivo. Primeiramente foi preciso conquistar pessoas para que se dispusessem a fazer parte e discutir sobre o projeto. Dispuseram-se para contribuir com o trabalho cinco pessoas. A partir da reunião com elas, dividi o processo em três etapas:

- a. Curadoria coletiva das imagens fotográficas que constituem o arquivo Kariri-Xocó;

b. Discussão acerca as imagens e o que estas representavam para o grupo de forma generalizada;

c. Buscar registrar micronarrativas acerca das fotografias contidas no arquivo como forma de integrar ao projeto o restante do grupo Kariri-Xocó.

Apoiada por entrevistas semi-estruturadas e abertas (MANZINI, 2004), esta pesquisa de cunho etnográfico foi conduzida utilizando uma metodologia engajada e dialógica a partir da antropologia partilhada (RIBEIRO, 2007) através de um “diálogo em que interlocutores negociam ativamente uma visão compartilhada de realidade” (CLIFFORD, 1998, p. 45).

O uso do recurso imagético no contexto desta pesquisa obviamente foi imprescindível, tanto como instrumento de produção de materiais etnográficos para análise e interpretação visual, como também como elemento de produção artística.

A rodagem praticamente teve início no momento em que cheguei a Porto Real do Colégio. Sem seguir um roteiro ou um “guião”, filmava aquilo que pensava que possivelmente poderia ser aproveitado para montar um filme – muitas vezes de forma bastante espontânea e intuitiva. Eu queria desde sempre fazer um filme sobre o arquivo fotográfico, mas não sabia até que ponto isto iria acontecer da forma na qual havia planejado – e ainda estava a tentar perceber em como começar a operar na prática esta ideia.

A relação câmera-eu-pessoas Kariri-Xocó deu-se de forma bastante sutil. Escolhi maioritariamente não usar o tripé (ROUCH, 1995, p. 65) como forma de estabelecer, de forma confortável, uma maior aproximação entre eu – quem filmava – e as pessoas que estavam a ser filmadas.

As coisas fluíram de uma forma bastante positiva. Paralelamente a momentos que iam acontecendo, tinha a câmera de vídeo e o gravador ligados. Além disso, também trazia comigo uma câmera analógica e vários rolos fotográficos – que, na sua maioria, não vieram a ser sequer usados. Estar em campo, diferentemente das vezes anteriores, me fez olhar e observar tudo com mais calma, ao mesmo tempo que sentia que tudo era importante por estar diretamente em convivência e me relacionando com pessoas Kariri-Xocó. À certa medida, sentia-me com menos pretensão de ser aquele que produz as imagens. Apesar de não ter muito tempo, não tinha pressa em registrar aquilo que via – acabei por não registrar muita coisa também por isso. Acredito que são escolhas que tinham de ser feitas.

Em sua prática cinematográfica, o cineasta Vertov (1981) a partir do cinema verdade (ROUCH, 1973, p. 31), sugere “não copiem com os olhos” (VERTOV, 1981, p. 41), pois “violentamos a câmera de filmar e obrigamo-la a copiar o trabalho do nosso olho (Ibidem, 1981, p. 41). Desta forma, tentei não confundir o ato de observar com o ato de filmar, entendendo a importância fundamental do primeiro ato – observar – para, só então, o desenvolvimento do segundo – filmar – nesta pesquisa.

Estive no Brasil durante o mês de Fevereiro de 2018 e retornei a Portugal no início do mês de Março deste mesmo ano. Três (3) meses depois de ter estado em campo a coletar dados e a produzir material visual para esta pesquisa, tinha quase toda a minha energia concentrada na montagem do filme. A montagem perdurou-se até o início de Setembro de 2018, depois de muitas versões e diferentes possíveis finalizações com o mesmo material. Infelizmente esta etapa do filme foi um processo solitário por falta de oportunidade para poder voltar ao território Kariri-Xocó.

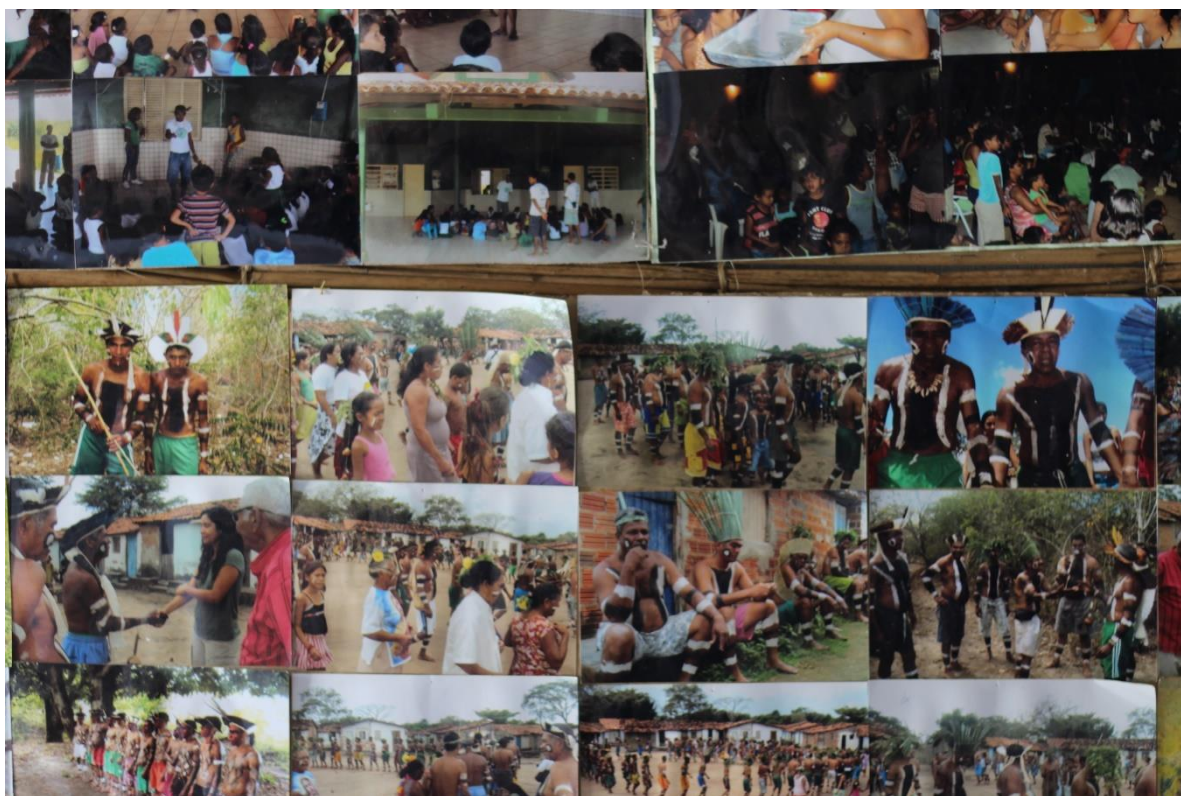
O título «*Samynhé*» surgiu a partir de uma conversa (Maio, dia 2 deste mesmo ano de 2018) online, via Whatsapp, com o Sr. Zé Nunes, ou Nhenety Kariri-Xocó. Perguntei-lhe acerca de ideias para o título do filme – eu não tinha nenhuma sugestão para tal, além de títulos extensos aos quais eu não conseguia estabelecer uma ligação com o material fílmico. Ele, sempre muito criativo, foi certo e pontual na resposta. Sugeriu-me *Samynhé* a partir de uma fusão de palavras de origem indígena. De acordo com a conversa que tive com ele, *Samy* é memória e *Nhenety* é ser lembrado, tradição. *Memória da Tradição. Samynhé*, portanto.

O ARQUIVO COMO MUSEU: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA A PARTIR DO ARQUIVO FOTOGRÁFICO KARIRI-XOCÓ

Sobre a realização desta pesquisa sempre estive aberto para possibilidades diversas em termos de registros e considerações de dados etnográficos e a pensar diferentes dinâmicas. Das poucas certezas que tive desde o início era a vontade em trabalhar o arquivo fotográfico Kariri-Xocó do *Ponto de Cultura Horizonte Circular*, pois tinha o pensamento neste acervo desde a primeira vez que estive no território deste grupo, em alguma altura do mês de Dezembro de 2013.

Em Dezembro de 2013 o Ponto de Cultura tinha todas as suas atividades e programação a acontecer normalmente. Deparei-me com algumas paredes do espaço com variadas fotografias expostas de diferentes anos. Desde altura, não tenho quase nenhum registro físico.

Retornei ao território Kariri-Xocó em Fevereiro de 2018. Trazia comigo as memórias da última vez que lá estive, há praticamente mais de quatro (4) anos depois. Deparei-me com um espaço completamente diferente do que tinha anteriormente conhecido.



Fotografia 5: Fotografias expostas no *Ponto de Cultura Kariri-Xocó* (Fonte: fotografias do mural tiradas por mim que estão no arquivo da pesquisa Atlas de Terras Indígenas em Alagoas / Atualização de Dados para Publicação. Dezembro, 2013).



Fotografia 6: Fotografias expostas no *Ponto de Cultura Kariri-Xocó* (Fonte: fotografias do mural tiradas por mim que estão no arquivo da pesquisa *Atlas de Terras Indígenas em Alagoas / Atualização de Dados para Publicação*. Dezembro, 2013).



Fotografia 7: Fotografias expostas no *Ponto de Cultura Kariri-Xocó* (Fonte: fotografias do mural tiradas por mim que estão no arquivo da pesquisa *Atlas de Terras Indígenas em Alagoas / Atualização de Dados para Publicação*. Dezembro, 2013).

Com alguma insistência em revisitar o material ao qual havia conhecido há poucos anos e em um diálogo constante em busca de uma possível negociação

com Sr. Zé Nunes e Wesley Kariri-Xocó, conseguimos chegar ao arquivo fotográfico do Ponto de Cultura. Era um novo arquivo, se pensarmos este como um organismo que se reconfigura e está em constante construção.

Em termos de arquivamento e conservação o material fotográfico estava maioritariamente num estado bastante crítico. Tudo o que antes estava exposto nas paredes do Ponto de Cultura nesta altura guardado em gavetas cheias de pó. Ao ver todo o material naquele estado me fez repensar instantaneamente o meu papel ali. Não esperava ver aquilo e precisava de uma solução criativa o mais depressa possível – a menos que abandonasse a pesquisa, mas quis insistir que a minha presença ali não era despropositada.

À medida em que pensava em formas de como trabalhar aquele material fotográfico, ia conhecendo outros tipos de arquivos paralelos de integrantes da aldeia e que, de alguma forma, cruzavam-se, fazendo com que houvesse algum diálogo entre as imagens, ainda que estas não estivessem no mesmo espaço – nem na mesma casa, na mesma caixa ou na mesma parede. De maneira na qual eu ainda não tinha descoberto, todas elas se complementavam.

A partir daí, passei a perceber que não podia limitar a pesquisa exclusivamente ao acervo fotográfico do Ponto de Cultura. Havia imagens fotográficas inseridas em diversos contextos e expostas em diversos dispositivos. Tinha de pensar também nas fotografias apresentadas em outros dispositivos para além daquelas que estavam impressas e expostas.

Antes de estar no território Kariri-Xocó, havia elaborado as seguintes questões como forma de guiar com alguma precisão o trabalho:

1. Qual a importância da imagem fotográfica para o grupo no geral?
2. De qual forma o arquivo fotográfica do Ponto de Cultura contribui para a memória coletiva do grupo?
3. Como se formou este arquivo fotográfico? Qual a história dessas imagens presentes no arquivo?
4. Qual a intenção ao produzir estas fotografias?
5. Quem as tirou?
6. Vocês se veem representados nestas fotografias? De quais formas? Por quê?
7. Por que optaram por expor muitas delas no Ponto de Cultura?

8. Pretendem continuar a produzir imagens fotográficas?
9. Já discutiram sobre formas de conservação destas imagens?
10. Quais foram as maneiras alternativas que pensaram como forma de não perder este acervo?

As respostas aos questionamentos acima levantados foram aparecendo com o decorrer dos dias com o grupo e com o avanço das filmagens para a elaboração do filme *Samynhé* (2018).

Como exemplo disso, Sr. Zé Nunes, Nhenety Kariri-Xocó, no início do quinto minuto do filme *Samynhé* (2018) explica como se deu o nascimento do acervo fotográfico do *Ponto de Cultura Horizonte Circular*. Além disso, informa também quais eram as condições materiais que eles tinham para produzir imagens – fotográficas ou fílmicas:

O acervo nasceu mais ou menos nas oficinas do projeto. Quando o projeto foi criado, ganhamos um kit da Secretaria Estadual de Cultura, um kit multimídia, que era: duas máquinas fotográficas, uma filmadora, um notebook, um projetor e... a gente as oficinas, tirava fotos e a gente fazia uma exibição de vídeos e fotos na comunidade, na praça... e tinha um lanche comunitário... não era assim? E aí, criamos o blog para armazenar essas fotos. Primeiro criamos o Orkut, depois o blog. Daí nasceu aí, nas oficinas do projeto. (Nhenety Kariri-Xocó em *Samynhé* (2018): 5'7").

Durante o filme (*Samynhé*, 2018), Jam Kariri-Xocó complementa a fala de Sr. Zé Nunes, Nhenety Kariri-Xocó:

No início, Zé Nunes disse que queria fazer a impressão delas para mostrar ao povo quem participava das oficinas e também para as pessoas que não iam para as exibições na aldeia, aí Zé Nunes falou que era bom criar um painel.... não foi? Botar como exibição lá no Ponto. Mas eu acho que... nós sabíamos que, com o tempo, aquelas fotos iam se danificar, por conta da humidade e outras coisas. E também o material que tínhamos tinham seu tempo de validade, tipo câmeras, cartão de memória, pen drives... Nós armazenávamos tudo isso e, certas horas, se esgotavam, não era? E tinha que formatar. Nós não tínhamos muito bem o conhecimento do que era Nuvem, do que era armazenamento de Nuvem. De tudo que nós temos muita coisa foi perdida no tempo... com a falta de armazenamento, danificação de equipamentos. Mas é bom guardar estas como referência e, futuramente, se precisar de novo voltar a imprimi-las. (Jam Kariri-Xocó em *Samynhé* (2018): 6'18").

Pensar a imagem fotográfica de forma generalizada abriu-me imensas possibilidades dentro da pesquisa, o que me fez perceber o quão a fotografia, na

sua forma mais genérica, é importante e representativa para o grupo indígena em questão.

Obviamente, há uma consciência por parte do grupo de que as imagens impressas iriam, em alguma altura, de alguma forma terem algum fim pela dificuldade em conservá-las. A busca por outras formas de arquivamento (Orkut, Facebook, Blog) é evidente e mostra o quão estas são importantes, independentemente do suporte onde elas estão inseridas e/ou armazenadas, como pode ser observado no discurso de Wesley a seguir:

O acervo fotográfico nós sabíamos que, com o tempo, ele iria se deteriorar. Até mesmo por ter conhecimento de tantas fotos que foram tiradas antes. Aí qual foi a ideia que nós tivemos? Não. É uma memória que deve ser preservada por muitos e muitos anos. Aí foi quando foi pensado ser feito... colocada a primeira geração. Em ser feito a preservação delas em Orkut, de início. Depois veio o Facebook... e no Blog. (Wesley Kariri-Xocó em *Samynhé* (2018): 4'10").

Para Sr. Zé Nunes, Nhenety Kariri-Xocó, é evidente a preocupação acerca do armazenamento das imagens fotográficas. Motivado por esta causa, Sr. Zé Nunes começou a estreitar a sua relação com diversas plataformas online, principalmente o seu Blog, que é um espaço alimentado com texto e principalmente imagens fotográficas com uma certa regularidade.

Eu fiquei um pouco desesperado com a notícia de que ia acabar o Orkut. Que tinha muita foto da gente no Orkut. Aí o que eu vou fazer? Aí eu comprei um cartão de memória e comecei a salvar e pegar todas as fotos, salvar no pen drive, no cartão de memória, do Blog, do Orkut e do Facebook. Hoje em dia eu tenho essas fotos todas guardadas armazenadas em cartão de memória, pen drive, né? (Nhenety Kariri-Xocó em *Samynhé* (2018): 7'33").

A importância da imagem fotográfica no contexto histórico de qualquer grupo social é inquestionável. Para Inácio Parente (1987), o recurso fotográfico auxilia a “vencer o espaço e o tempo, perpetuando e universalizando a imagem e a história dos indivíduos e da Humanidade. As civilizações que não conheceram a Fotografia morreram duas vezes” (PARENTE, 1987).

Como já dito, tendo como ponto de partida o arquivo fotográfico do Ponto de Cultura Horizonte Circular foram-se construídas narrativas para a elaboração do filme e o desenvolvimento da pesquisa. O aparecimento de novas fontes

fotográficas foi essencial neste processo, o que levou o debate para uma perspectiva mais orgânica e subjetiva sobre a fotografia para os Kariri-Xocó.

Os arquivos servem para provar. A prova, a necessidade da prova frente a justiça foi, na sociedade ocidental, a primeira razão da conservação para longa duração de determinados documentos escritos: diplomas merovíngios e carolíngios, atos, títulos etc. Os documentos conservados eram documentos de arquivo porque probatórios, e não o contrário. Só muito mais tarde é que foram reconhecidos a todo documento de arquivo um caráter de autenticidade e um valor probatório a ser preservados. (DELMAS, 2010, p. 21).

A partir de depoimentos retirados do filme, é possível constatar algumas semelhanças nos discursos daqueles que falaram sobre a importância do recurso fotográfico para o grupo Kariri-Xocó. A partir da ideia do arquivo como uma prova do passado (DELMAS, 2010), são levantadas diversas questões em suas falas acerca do arquivo fotográfico que remetem naturalmente a histórias individuais e coletivas do grupo.

Até mesmo porque, a nossa preocupação quando fizemos isso como Zé Nunes falou, que quando a gente vemos uma imagem que ela é recente... é algo novo sim, mas nós não temos aquela valorização de olhar e dizer: *“nossa, quando for mais tarde, mais daqui alguns anos...”* Mas a gente tivemos a ideia baseada quando ele encontrou o site das fotos de 1932, quando foi baseado na época dos nossos tataravós, bisavós. E quando chegava lá no momento de ter o reconhecimento de alguma pessoa aqui, como exemplo minha avó mesmo e meu bisavô. Ela praticamente com oito (8), nove (9) anos... Ficou uma coisa histórica. Aí nós fomos ter a ideia de que aquela foto no momento não teria esse valor significativo que tem hoje, mas o amanhã era que esse valor ia ser dado através das histórias que conhecemos, quando eles falam como era antes... Quando eles diziam: *“olhe, nós morávamos na Rua dos índios, ali em cima era a Rua dos Caboclos, era tudo de palha as casinhas”*. Nós só tínhamos a imaginação. Nunca esperava na vida de ter um arquivo histórico, num museu... hoje em dia, nós olhamos aqui essas fotos, tiveram algumas pessoas que faleceram, jovens, outros mais velhos que já se foram... e tudo tá registrado no momento. (Wesley Kariri-Xocó em *Samynhé* (2018): 8'20").

A noção de museu também é um conceito bastante usado em alguns discursos que aparecem em *Samynhé* (2018). O arquivo fotográfico do Ponto de Cultura *Horizonte Circular* aparece como um museu por ser um lugar onde há um registro da memória coletiva do grupo, como um espaço reservado à imagem de cultura determinada cultura (HOOPER, 2001).

"What is a museum? Museums are no longer built in the image of that nationalistic temple of culture, the British Museum. Today, almost anything may turn out to be a museum, and museums can be found in farms, boats,

coal mines, warehouses, prisons, castles, or cottages. The experience of going to a museum is often closer to that of going to a theme park or a funfair than that which used to be offered by the austere, glass-case museum. (HOOPER, 2001, p. 1).

A consulta deste acervo, a partir das entrevistas feitas durante o período em campo, aparece como uma oportunidade de visitar a memória coletiva do grupo através da imagem fotográfica, pois este processo torna-se também essencial também para o histórico de resistência do grupo, ao passo em que, ao consultá-las, conseguem estreitar ainda mais os elos com os seus antepassados e as práticas cotidianas do grupo:

Cada uma dessas fotos e outras que não estão aqui, é uma forma da nossa memória ficar viva, que ela retrata além do que a gente vê. Nós estamos vendo uma louceira ensinando as crianças a fazer um pote, uma panela... Mas nós lembramos também a brincadeira que brincávamos antes, de que forma aquilo nos retratava, como era vista a cultura naquele tempo. Então isso é um jeito de manter, literalmente, a nossa memória viva. Que o passado não seja esquecido. E por essas fotos nós conseguimos ver que o passado nunca vai ser esquecido, porque só precisa de um exercício e o exercício é essas fotos, que nunca vai deixar a gente esquecer e vai refrescar sempre, cada dia mais, o que foi passado antes. (*Samynhé* [2018]: 9'56").

Para o historiador Boris Kossoy (1998), “a fotografia é uma rica fonte de informações para a reconstituição do passado” (KOSSOY, 1998, p. 39). Desta forma, estas imagens fotográficas do arquivo Kariri-Xocó acabam por ser um importante alicerce histórico para todo o grupo no sentido em que é um lugar de memória. “*Memória viva*”, como é dito no filme. Dubois (2001) afirma que a fotografia e a memória estão intrinsecamente interligadas, tendo em vista que “uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (DUBOIS, 2001, p. 315).

Hoje eu tou aqui. Ainda tou me sentindo muito bem por ter tido esta foto, ter a chance de ter participado desse trabalho. E meus netos vão me ver e ter aquela alegria, porque hoje eu posso estar aqui e depois não posso. E isso é de grande importância para nós em ter no Ponto de Cultura, como se fosse um grande museu... do que aconteceu. Por isso é muito importante essa parte da fotografia e da imagem... manter elas vivas.... naquele tempo era difícil, mas ainda assim nós temos alguns registros dos mais velhos. Para você ver como foi importante quando Nhenety trouxe [o álbum fotográfico com as fotos de Carlos Estevão]. Os mais velhos e todo mundo queria agradecer. Todo mundo queria tirar uma foto, revelar uma foto. Quase todo mundo aí tem, os mais velhos. Eu mesmo não sabia quem era o meu bisavô. Aí ele: “*Você não sabe não quem é o seu bisavô?*” Eu nunca tinha visto, aí através da foto... pra você ver como é importante, era preto e branco. E eu

sentia aquela alegria. Quando eu entrei na casa dele, eu fiquei sentindo... e quando olhei: a foto! Pra você ver, a parte espiritual me chamou assim, mesmo na foto. Eu disse: “*Quem é esse povo sofredor aqui, Zé Nunes?*” Sofredor, mas forte no espírito. Eu vi que eles eram sofrendores, com aquelas roupinhas de saco, que eles não tinham nem dinheiro para comprar roupa. Todo humilde... Os traços de sofredor, mas firme no espírito, mostrando que, mesmo mortos, Deus está ali presente... e nosso Ouricuri. Então isso pra mim me renovou, fez com que eu seja hoje o que eu sou e o que eu quero mais daqui pra frente ainda. Então a importância da fotografia, da imagem... é isso. Fortalece. (*Samynhé* [2018]: 11’34”).

O acervo fotográfico do etnólogo Carlos Estevão de Oliveira também aparece como uma importante referência para o grupo Kariri-Xocó. O grupo possui um álbum com algumas das fotografias feitas pelo etnólogo e é algo constantemente consultado como forma de “fortalecer”, como pode ser visto no trecho acima retirado do filme *Samynhé* (2018).

As fotografias do álbum que me foi apresentado e organizado por Nhenety Kariri-Xocó estão todas anexadas no fim deste trabalho. Entretanto, acredito que seja importante também pensar que estas imagens estão disponíveis online. Sendo assim, na página seguinte (33) seguem as imagens retiradas do site do Museu Virtual, sendo estas um interessante contraponto para pensar a curadoria feita pelo grupo Kariri-Xocó. No site há mais imagens do grupo, porém apenas as seguintes foram escolhidas para compor o álbum que hoje, para todo o grupo, é bastante representativo.

As fotografias, portanto, fazem parte da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira e estão inseridas no Museu Virtual, localizado institucionalmente no Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre Etnicidade (NEPE), registrado oficialmente no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq, do Programa de Pós Graduação em Antropologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco, e no Museu do Estado de Pernambuco, sob a coordenação do Prof. Dr. Renato Athias:

A Coleção Etnográfica Carlos Estevão (ATHIAS 2002) constitui-se em um valioso acervo de mais de 3.000 peças adquiridas entre os anos de 1908 a 1946 quando o pernambucano, advogado, poeta e folclorista Carlos Estevão de Oliveira trabalhou na região Amazônica ocupando importantes cargos no Estado do Pará como promotor público em Alenquer, funcionário público em Belém, e por fim, Diretor do Museu Paraense Emílio Göeldi, cargo que exerceu até sua morte em junho de 1946¹⁴.

¹⁴ Disponível em <http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual.php>. Acesso em 12/10/2018, às 20h10.

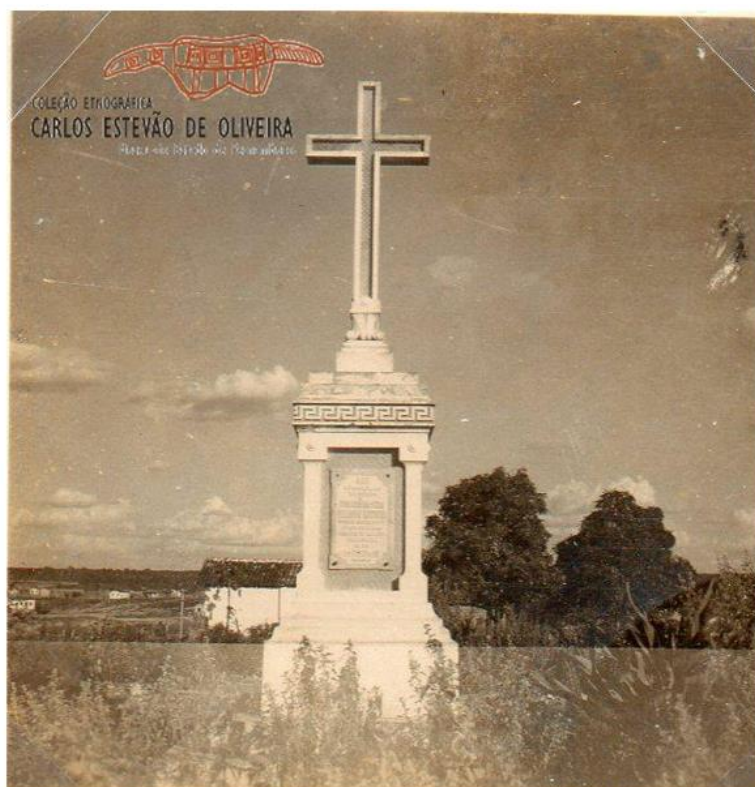
Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira



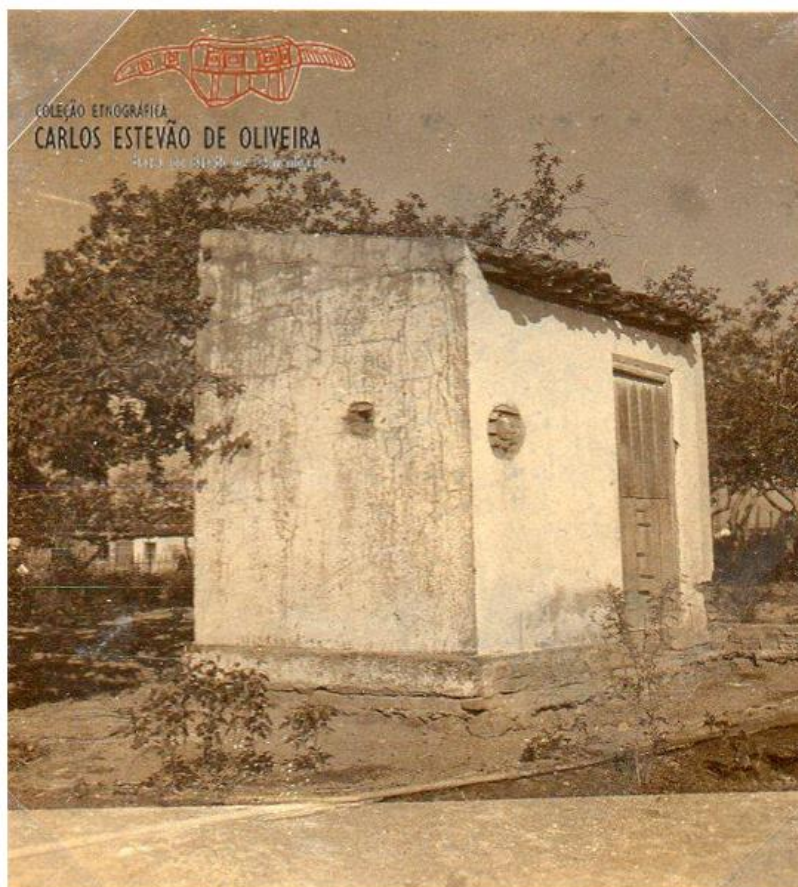
Fotografia 8: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 9: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 10: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 11: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 12: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 13: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 14: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 15: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 16: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 17: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 18: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 19: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 20: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 21: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 22: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 23: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
 Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.



Fotografia 24: Coleção Fotoetnográfica Carlos Estevão de Oliveira.
Fonte: <<http://www3.ufpe.br/carlosestevao/museu-virtual-fotoetno.php>>.

CINEMA ETNOGRÁFICO, REPRESENTAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE PODER

O documentário é diversas vezes simplificado e reduzido ao seu método mais clássico, onde "um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário off, servindo as imagens de ilustração ou contraponto" (DA-RIN, 2006, p. 134). Neste sentido, Bil Nichols (2005) propõe um modelo conhecido por *documentário participativo*, construído de forma dialógica entre quem filma e quem está a ser representado/a através do aparelho filmográfico. Este método participativo de documentário foi fundamental na elaboração de um cinema antropológico (ROUCH, 1995, apud HIKIJI, 2013).

Pensar o filme documental – principalmente aqueles que se enquadram na categoria etnográfica – remete-me imediatamente a questão da autoridade exercida por quem o filma, o/a observador/a. Uma preocupação importante também é a forma na qual se dá a representação do/a observado/a a partir da imagem parada ou em movimento.

Por meio de imagens uma sociedade constrói, sobre si, um discurso visual. Esta construção deve ser entendiada num sentido amplo. Se, por um lado, ela é obra daquele que capta as imagens ou do diretor do filme, por outro lado, no caso de filmes em que não há atores profissionais, como aqueles feitos por antropólogos - os chamados filmes etnográficos -, esse discurso visual é também obra dos próprios "informantes". Ou seja, a própria presença da câmera já é, em si, elemento que aciona, naqueles que serão filmados, a consciência da imagem que eles exibem para o equipamento e seu operador. Isto desencadeia o processo de produção de construção de uma imagem a ser exibida, não aquela que é vivida cotidianamente e sim aquela que se quer projetar, num âmbito externo à comunidade. Talvez esteja aí uma possibilidade de distinção entre filme de ficção e filme documentário ou etnográfico. Há, nestes últimos, não apenas a intenção de registro daquele que opera a câmera, mas igualmente e talvez de modo mais enfático, a intenção daqueles que são filmados e que procuram traduzir esta intenção na imagem que oferecem à câmera. De modo muito semelhante àquele em que "posamos" para um retrato e muito diferente do "do momento decisivo" tal como definido por Cartier Bresson e expresso em suas fotos. (CAIUBY, 2004, pag. 12).

A problemática em torno da autoridade, como já mencionei anteriormente, foi uma questão constante em todo o período que estive em campo durante a pesquisa que inclui o arquivo fotográfico do grupo indígena Kariri-Xocó. Esta questão estendeu-se também para o momento da pós-produção do filme e a escrita sobre todo o processo.

Esta questão não é recente para mim, muitos menos para a Antropologia. Iniciei a discussão sobre essa problemática com a realização de *Bravo* (2017, 14”), onde tentei de forma coerente descentralizar o meu poder enquanto realizador na elaboração do filme com o intuito de transferir, na medida do possível, este poder para a protagonista do filme, a artista Fernanda Bravo. Desta forma, na realização de *Bravo* (2017, 14”), tentamos – eu e Fernanda, coletivamente - construir, de forma dialógica a partir de métodos colaborativos, uma narrativa na qual Fernanda se sentisse representada de forma mais justa e empática (DEGARROD, 2013).

Como citei, a ideia em realizar um filme a partir do arquivo fotográfico do grupo Kariri-Xocó surgiu de certa forma dessa inquietude em volta do tema da representação. Acredito que pensar e discutir a questão da representação é discutir também poder – o poder de quem faz e de quem pode fazer. No entanto, é necessário recuar um pouco às origens deste movimento de representação do “outro” a partir das imagens do real, tentando aqui identificar um território teórico que é o deste trabalho.

É complicado dizer quem inaugurou o primeiro registro na categoria do cinema etnográfico. Alguns autores, nomeadamente Pierre Jordan (1995), afirmam que o primeiro filme pensado a partir de uma pesquisa etnográfica foi o do zoólogo e etnólogo britânico Alfred Cort Haddon (1855-1940), financiado pela Universidade de Cambridge. No ano de 1988, o pesquisador buscou documentar através do audiovisual um recorte acerca da cultura dos indivíduos que viviam nas Ilhas do Estreito de Torres, território localizado entre a Austrália e a Nova Guiné.

Oficialmente, a discussão acerca da verdade no cinema documental iniciou-se em 1963 na *Conference on New Documentary*, realizada em Lyon pela *French National Broadcasting Organization* (ORTF), dividindo artistas norte-americanos e franceses entre o cinema direto e o cinema verdade. De um lado, Jean Rouch, Edgar Morin e Chris Marker a defender o cinema verdade, onde “a câmera deveria assumir uma presença interventiva, participativa e reflexiva, uma presença assumida e declarada” (COELHO, 2012. p. 759). Do outro lado, com o cinema direto, Richard Leacock, Robert Drew, Donn Pennebaker, Albert e David Maysles a argumentar que “a câmera deveria assumir uma postura não-interventiva, observacional, neutra e quase ausente, de recuo diante da vida que transcorre através das lentes da câmera, de uma câmera escondida, comparada a uma “mosca na parede”” (Ibidem, 2012. p. 759).

O antropólogo e cineasta Jean Rouch (1917-2004) destacou-se por sua vasta produção de filmes etnográficos anos depois, mas o próprio aponta como os verdadeiros percussores do filme etnográfico o polaco soviético Dziga Vertov e o estadunidense Robert Flaherty (COELHO, 2012). O primeiro com uma atitude auto-reflexiva, o segundo com uma atitude cinematográfica.

“Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, mostro-lhe o mundo como somente eu sou capaz de ver”. (Dziga Vertov, do manifesto de 1923, Kinoks: Uma Revolução in LIGNANI, R. 2009: 32).

O cinema feita por Vertov (1896-1954) tinha um cunho inteiramente político. Um período que merece ser destacado na sua biografia como cineasta foi logo após a revolução russa (8/03/1917-7/11/1917), durante a Revolução de Outubro de 1917 com a criação do LEF¹⁵ (*Frente de Esquerda das Artes*, traduzido ao português), na qual artistas que se expressavam a partir de diversos suportes reuniram-se para discutir o papel e a importância da produção artística no contexto russo daquele momento (PEIXOTO, 1999). Motivado pela premissa de que as ideias socialistas deveriam ser disseminadas por todo o mundo a partir de uma linguagem cinematográfica “universal” (LEAL; PEQUENO, 2009, p. 43-4), uma de suas maiores realizações foi o filme documental *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929), que retrata a partir de seu olhar (cinema-olho ou cinema-verdade, *Kino-Pravda*) uma representação do cotidiano russo da década de vinte (20), desde a esfera pública até a privada .

O cineasta Dziga Vertov defendia, nos anos 1920, o "cinema verdade". Não a "verdade no cinema", mas a "verdade do cinema". "Verdade particular". Vertov identifica a edição em todo o processo de produção de imagens (desde a escolha do objeto até a própria filmagem). Sua percepção nega qualquer neutralidade do observador/cineasta. Todo olhar está impregnado com sua história. (HIKIL, 2006, p. 228)

A linguagem cinematográfica de Vertov aproximava-se Robert Flaherty visto que ambas, além de consideradas documentais, buscavam representar tipos de realidades como forma de aproximar os/as atores/as de quem estava a ver os seus

¹⁵ LEF: sigla em russo de Frente de Esquerda das Artes (Левый Фронт Искусств), agrupamento artístico ativo durante os anos 1922-1928 na URSS. Entre seus integrantes se destacavam Vladimir Maiakovski, Osip Brik e Serguéi Tretiakov. (ao lado capa de exemplares da revista publicada pelo grupo). Disponível em <marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/f/frente_esquerda_artes.htm>. Acesso em 20/10/2018, às 00h23.

filmes. Flaherty (1884-1951), um dos cineastas que mais influenciaram a trabalho de Jean Rouch, é também um marco tanto para o cinema documental, como também para o cinema etnográfico. *Nanook of the North* (1922), como sabemos, é o seu filme mais conhecido e discutido, realizado a partir do método da observação participante.

Nanook of the North (1922), rodado em Hudson Bay (Nordeste do Canadá), é uma representação a partir do recurso audiovisual da vida do esquimó Nanook e a sua família. Flaherty filmou Nanook a pensá-lo como um exemplo prático e representativo dos esquimós que viveram naquela região durante tal época.

I went north again, this time solely to make a film. I took with me not only cameras, but apparatus to print and project my results as they were being made, so many character and his family could understand and appreciate what I was doing. (Trecho do filme *Nanook of the North*, 1922, 01'20").

O filme inicia-se com essa narração de Flaherty a explicar o processo fílmico até chegar a montagem final do trabalho. Para construir o filme, Flaherty pensou numa metodologia mais aberta e colaborativa. Ao passo em que filmava, projetava o material filmado para Nanook e sua família terem noção do que ele estava ali a fazer.

Anos depois, Jean Rouch chamou este processo colaborativo na construção do filme etnográfico de *Antropologia Partilhada* (ROUCH, 1993). Rouch passou a pensar num método mais colaborativo e de partilha na Antropologia a partir da realização do filme *Bataille sur le grand fleuve* (ROUCH, 1951), realizado no Níger (África Ocidental), em 1951. Durante a construção deste filme, o cineasta optou por projetar o filme para os seus interlocutores. Em uma destas exposições, um dos interlocutores questiona o motivo da música numa cena de caça a hipopótamos. Para este interlocutor, o som da música naquele instante iria afastar os animais e impedir de caçá-los.

Esta situação fez com que Rouch, durante a montagem do filme, retirasse o som da cena. Anos depois, escreveu:

Eu já havia refletido muito sobre o absurdo de escrever livros inteiros sobre pessoas que não teriam acesso a eles aí, de repente, o cinema permite ao etnógrafo partilhar a antropologia com os próprios objetos de sua pesquisa. (ROUCH, 1993).

O antropólogo Marcius Freire (2009), em um texto que fala acerca da *ética do encontro* nos filmes antropológicos, confirma o poder inquestionável de quem detém a câmera na realização de um filme documental – ou seja, o antropólogo ou o cineasta. Para o autor, apesar das diferentes formas e processos de compartilhamento no processo fílmico dos filmes considerados documentos e/ou etnográficos, o fim do processo – a montagem, principalmente – será decidido por quem realiza o filme.

Além de produzir, o cineasta Vertov também escrevia sobre os processos fílmicos dos quais ele fazia parte. Durante as fases de produção de um filme documental, o autor acentuou que:

Eu EDITO quando escolho meu objeto [dentre milhares de possíveis objetos]. Eu EDITO quando observo (filmo) meu objeto [para encontrar a melhor opção dentre milhares de possíveis observações...] (Dziga Vertov in HIKIJI, 2006, p. 228).

Pensando a partir do que foi dito por Vertov, o pressuposto de Freire (2009) acerca do poder e da autoridade de quem realiza um filme documental só vem a ser confirmado.

A opinião de Rouch (1963) também é bastante nítida ao pensar a montagem do filme etnográfico como um processo de escolha de quem realiza – o/a cineasta e/ou o/a antropólogo/a:

Je ne pense rien. Je me pose des questions. Qu'est-ce qui se passe à ce moment-là? Est-ce là, comme disait Rossellini, que se fait la création? Certainement, car c'est le travail le plus dur. C'est un travail de montage où, finalement, on fait un choix entre des éléments pour essayer d'exprimer quelque chose qui, à votre avis, qui, à mon avis, est l'expression de la réalité, mais qui est en fait extrêmement subjectif. Or là, très souvent, c'est du massacre. Moi, je le sais très bien. Si on veut une comparaison technique, c'est comme quand on essaie d'aménager un fleuve. (ROUCH, 1963, p. 6-7).

Fazer cinema é um ato político. Atos políticos são acarretados por escolhas e estas escolhas são fatalmente feitas por quem tem autoridade para poder fazê-las. Os modelos sistêmicos comuns na realização de filmes documentais – se pensarmos a história do cinema documental – são, no geral, desiguais, ao passo em que há uma configuração de poder simbólico (BOURDIEU, 1989, p. 7) na produção

destes trabalhos que se repete em diversos contextos cinematográficos: o/a cineasta – a sua maneira e a partir de decisões individuais – a representar a pessoa que está a ser filmada.

Há, portanto, na realização de todo documentário, uma relação de poder, quer o realizador queira ou não, em que ele, realizador, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas lhe são submetidas. (FREIRE, 2009, p. 87).

Para o antropólogo Jay Ruby (1991), “the filmmakers' view is regarded as paramount, even when the goal of the film is to present the actuality of other people's lives”. (RUBY, 1991, p. 2). É importante questionar este tipo de estrutura de filme documental e pensar métodos alternativos a esta norma como forma de haver uma distribuição de poder e autoridade sobre o material que é produzido, além de uma maneira mais adequada na forma como o *outro* é representado no filme e como este quer ser representado.

Questions of voice, authority, and authorship have become a serious concern among documentary filmmakers and anthropologists. Who can represent someone else, with what intention, in what "language," and in what environment is a conundrum that characterizes the postmodern era. In this essay, I explore some of the responses to these problems by focusing on the relationship between documentary/ethnographic filmmakers and the people they film-in particular, the development of cooperative, collaborative and subject-generated films. The social, political and epistemological implications of filmmakers sharing or relinquishing their power is discussed. (RUBY, 1991, p. 1).

Enquanto realizava o filme *Samynhé* (2018), pensava em formas de superar essa problemática em volta não apenas da representação, mas do meu poder enquanto antropólogo e cineasta. A princípio, já sabia que não ia conseguir fazer a montagem do filme com o grupo por razões estruturais. Desta forma, tentei investir ao máximo na rodagem do filme como um lugar de partilha e de escolhas construídas coletivamente.

Um momento que foi marcante ao longo deste processo fílmico e pensado de forma colaborativa foi a curadoria das imagens fotográficas do arquivo do *Ponto de Cultura Kariri Xocó Horizonte Circular*.

Éramos um grupo de oito pessoas, além da minha presença e de integrantes do grupo Kariri-Xocó, tínhamos também a companhia da antropóloga baiana Maiara

Damasceno, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que estava apenas a participar como observadora.



Fotografia 25: Curadoria coletiva das imagens fotográficas do Ponto de Cultura Horizonte Circular (Fonte: frame [8'31''] retirado do filme *Samynhé* [PONTES, 2018]).

O processo curatorial das fotos foi guiado pelos indígenas que se dispuseram a participar do projeto. A câmera neste momento estava ligada apoiada por um tripé e eu estava a acompanhar todo o processo também na roda. As fotografias – que ficaram na mesma disposição na qual estavam anteriormente quando guardadas nos arquivos do Ponto de Cultura – foram postas sob uma mesa e sentamo-nos todos/as em volta delas (como pode ser visto no frame abaixo), em uma das salas da Escola Estadual Indígena Pajé Francisco Queiroz Suira, no território indígena Kariri-Xocó.

Há diversos/as autores/as que refletem sobre a pesquisa em Antropologia a partir de métodos colaborativos e como se dão tais processos. Se pensarmos a realização de um filme documental como um encontro dialógico (FREIRE, 2009), um fator bastante importante no estabelecimento dessa relação é o processo de empatia.

Portanto, a qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas dessa interlocução, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro. (FREIRE, 2009, p. 87).

Também para a antropóloga cultural e artista visual Lydia Nakashima Degarrod (2013), do Critical Arts Department da California College of the Arts (USA), um ponto fundamental para pensar e trabalhar a partir do método colaborativo é o desenvolvimento do processo de empatia pelas pessoas que estão a participar de alguma pesquisa ou projeto artístico. A autora fala do quão é importante o fortalecimento das relações com estas pessoas. Esta relação interfere diretamente na forma e na qualidade de uma pesquisa etnográfica.

CONCLUSÃO

Era pequeno ainda. Olhava o mar, que desenhava suas rendas brancas sobre suas próprias costas. Essas ondas que não acabavam de cantar me fascinavam. Hoje, lembro-me disso como se fosse uma fotografia. Uma fotografia, no entanto, que nunca fiz, uma fotografia apenas presente na minha memória. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que de oferecê-lo ao nosso pensamento. (SAMAIN, 2005, p. 15).

No trecho acima, Etienne Samain fala da subjetividade fotográfica e do quão esta se mistura e se confunde com a nossa própria memória. Isso reflete muito o que foi observado ao longo de toda a realização deste trabalho com o grupo indígena Kariri-Xocó.

“A fotografia explicita essa mistura feliz e informação, acaso, estética e intenção” (NOVAES, 2005, p. 110). Ter a imagem fotográfica e o filme como uma possibilidade real dentro da fazer antropológico fez com que eu, de forma criativa, pensasse novas dinâmicas e ritmos no trabalho de campo. A representação visual – a fotografia e o filme, no caso desta pesquisa – aparece como uma alternativa à etnografia escrita (MACDOUGALL 2006, p.61).

O Ocidente não pode mais se apresentar como o único provedor de conhecimento antropológico sobre o outro, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada. (CLIFFORD, 1998, p. 19).

O trabalho realizado com os Kariri-Xocó deu-me também espaço para questionar inclusive a minha prática dentro da Antropologia. Eu, como antropólogo e artista, criador da representação (KOSSOY, 1998, p. 45), penso neste trabalho como mais um salto em formas de pensar numa etnografia mais dialógica e engajada a partir de um método colaborativo. Ruby (1991) fala do quão é importante escutar as pessoas contarem suas próprias histórias e observar suas vidas, ao invés de ser informados sobre o que pensam e o significado do seu comportamento oferece claramente aos sujeitos uma maior participação na construção de sua imagem” (RUBY, 1991:53, apud RODRIGUES, 2008). Proponho, por isso, uma redistribuição de poder nesses meios de compartilhamento para que as distintas formas de representação sejam feitas de maneira mais empática para com aquelas e aqueles que estão a ser representadas/os.

Para Ruby (1991), *the documentary is not only an art form, it is a social service and a political act* (RUBY, 1991, p.3). Social e politicamente os tempos são

difícilimos e assustam. Com este trabalho, espero contribuir positivamente de alguma forma com a história e a memória coletiva Kariri-Xocó. Espero também que tanto filme, como o texto possam ser contributos políticos para não-índios/as, percebendo, desta forma, a resistência do povo Kariri-Xocó, que é um reflexo da luta dos povos indígenas do Nordeste e de todo o Brasil.

Portanto, espero futuramente continuar a pesquisar temas relacionados com este trabalho. Enxergo este como uma possibilidade um pequeno salto pessoal a nível de pensamento dentro da Antropologia acerca da problemática acerca da representação visual. A elaboração deste trabalho em colaboração com o grupo indígena Kariri-Xocó possibilitou-me pensar mais a fundo acerca da imagem fotográfica de forma mais genérica, desde a nível poético e da memória, como também como símbolo de resistência e essencial na luta cotidiana deste grupo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Siloé Soares de. **Os Kalankó, Karuazu, Koiupanká e Katokinn: resistência e ressurgência indígena no Alto Sertão alagoano**. Tese de Doutorado. Porto Alegre. UFRGS, 2010.

ATHIAS, R.. **A Diversidade Cultural dos Índios no Olhar de Carlos Estevão**. In: Betânia Correia Araujo. (Org.). O Museu do Estado de Pernambuco. 1ª. ed. São Paulo: Banco Safra, v. , p. 284-317, 2003.

BARTH, Fredrik. **O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas** (organização de Tomke Lask). Contracapa Livraria. 243 pp. Rio de Janeiro: 2000.

BONI, Paulo César; MORESCHI, Bruna Maria. **Fotoetnografia: a importância da fotografia para o resgate etnográfico**. Doc On-Line: revista digital de cinema documentário, v. 1, p. 137-157, 2007.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Bertrand Brasil S.A. Rio de Janeiro, 1989.

CAIUBY NOVAES, S.; BARBOSA, A. C. M. M. (Org.); CUNHA, E. T. (Org.); HIKIJI, R. S. G. (Org.); SZTUTMAN, R. (Org.); FERRARI, F. (Org.). **Escrituras da Imagem**. 1a.. ed. São Paulo: EDUSP & FAPESP. v. 1. 217p., 2004.

CANALS, Roger. **Jean Rouch. Um Antropólogo De Las Fronteras**. Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens. Nº1 (2011), pp. 63-82. 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1995 [1992].

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COELHO, Rafael Franco. **Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico**. Comunicación - Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, v. 1, p. 755-766, 2012.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 4ª ed., Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DEGARROD, Lydia Nakashima. “**Collaborative art and the emergence and development of ethnographic knowledge and empathy**”, *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27:5, p. 322-340, 2013.

DELMAS, Bruno. **Arquivos pra quê?: textos escolhidos**. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FREIRE, M. **Jean Rouch e a ética do encontro**. *Devires* (Universidade Federal de Minas Gerais), v. 6, p. 80-97, 2009.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco**. 1. ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, v. 01. 256p. 2006.

_____. **Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea**. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 113-122, jan.-jun. 2013.

HOOVER, Greenhill (1992). **Museums and the Shaping of Knowledge**. Routledge, 2001.

LEAL, Paulo Roberto Figueira; PEQUENO, Laura. **Vertov: política e cinema na URSS dos anos 20**. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.). *Vertov: O Homem e sua Câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **“O Nosso Governo”: Os Ticuna e o Regime Tutelar**. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1988.

KARIRI-XOCÓ, Nhenety. **O Rio São Francisco**. Porto Real do Colégio, Alagoas: Julho, 2008. Disponível em <<http://kxnhenety.blogspot.com/2008/07/o-rio-so-francisco.html>>. Acesso em 12/10/2018, às 19h29.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória: a reconstituição por meio da fotografia**. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. 39-45p. São Paulo: Hucitec, 1998.

MACDOUGALL, David. **The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses**. Princeton e Oxford: Princeton University Press. 2006

MANZINI, E. J. **Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros**. In: Seminário Internacional sobre Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. Anais... Bauru: USC, 2004. CD-ROOM. ISBN:85-98623-01-6. 10p, 2004.

MATA, Vera Lúcia Calheiros. **A semente da terra: identidade e conquista territorial por um grupo indígena integrado**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGA/MN/UFRJ, 1989.

MARTINS, Silvia Aguiar Carneiro. **Gender and Reproduction: Embodiment Among the Kariri-Shoco of Northeast Brazil**. UMI, 2003. 396 páginas.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NOVAES, Sylvia Cauby. **O uso da imagem na Antropologia**. In: SAMAIN, Etienne. O Fotográfico. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

JORDAN, Pierre. **Primeiros contatos, primeiros olhares**. Cadernos de Antropologia e Imagem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, NAI-UERJ, Rio de Janeiro - N. 1 - p. 11 a 22, 1995.

LIGNANI, Rafael. **Dziga Vertov: Uma Revolução**. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.). Vertov: O Homem e sua Câmera. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PARENTE, José Inácio. **Rio de Memórias**. Obra de cinema documentário, 1987.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **"Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual"**. BIB. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, 48: 91-116. 1999.

PONTES, Alfredo M. **Antropologia partilhada e montagem do filme etnográfico: narrativa sobre o processo de realização de «Bravo»**. Revista Mundaú, n. 3

(Antropologia e Imagem: Produções, Acervos e Coleções Etnográficas), p. 148-158, 2017.

_____. **Samynhé** [Filme]. Brasil/Portugal: 14 min. Cor. 16:9. 2018.

RIBEIRO, José da Silva. **Jean Rouch - Filme Etnográfico e Antropologia Visual**. Revista Doc Online. Campinas, n. 3, p. 6-54. Dezembro, 2007.

ROUCH, Jean. **Bataille sur le grand fleuve** [Filme]. CFE/CNRS. Paris (FR): 16mm, cor, 25 minutos, 1951.

_____. **“Entretien avec Jean Rouch”**. Cahiers du Cinéma 144(24) 1-22. Entrevista realizada por Eric Rohmer e Louis Marcorelles. 1963.

_____. **Entrevista: Jean Rouch, 54 anos sem tripé**. Cadernos de Antropologia e Imagem nº 1, Rio de Janeiro: UERJ, p. 65-74, 1995.

_____. **Nanook of the North** [Filme]. Canadá: P&B, 1h92min., 1922.

_____. **Os ‘pais fundadores’. Dos ‘ancestrais totêmicos’ aos pesquisadores de amanhã**. Mostra Internacional do Filme Etnográfico – Catalogo. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, Interior Produções, 1993.

_____. **The Camera And Man**. In: ROUCH, Jean. Ciné-Ethnography. Minneapolis: University of Minnesota Press, Steven Feld, pp.29-46. 1973.

RUBY, Jay. **Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma**. Visual Anthropology Review, Vol. 7, No. 2:50-67. 1991.

SAMAIN, Etienne. **Apresentação: um espelho surpreendente**. In: SAMAIN, Etienne. O fotográfico. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.

VERTOV, Dziga. **“Kinoks-Revolução”**, em Vasco Granja, Dziga Vertov. Lisboa, Livros Horizonte, 40-47. 1981.

ANEXOS

















